



**TEXTO E INTERMIDIALIDADE DOS PALCOS À TELA DE TV:
DIÁLOGOS ENTRE AS ARTES EM “AS AVENTURAS DE
PALITA”**

**TEXT AND INTERMIDIALLITY FROM THE STAGE TO
THE TV SCREEN: DIALOGUES BETWEEN THE ARTS IN
“AS AVENTURAD DE PALITA”**

**Joanderson Sousa Ferreira¹
Michelle Nascimento Cabral Fonseca²**

Resumo

O presente artigo, de metodologia pesquisa-ação, busca discutir a maneira como as linguagens da dramaturgia e roteiro se concebem como mídias potencializando suas narrativas em um processo intermidial, ou seja, uma relação entre as artes teatro e televisão a partir da série infanto-juvenil “As Aventuras de Palita” criada e produzida no grupo de pesquisa Teatro e Intermidialiade no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, que será objeto de análise nesse estudo tendo como principal objetivo entender quais mecanismos são utilizados para identificar e definir os aspectos da arte teatral, especificamente no texto teatral em intermidialidade e suas respectivas possíveis classificações: adaptação, transposição midiática, transformação ou transmutação.

Palavra-chave: intermidialidade; roteiro; dramaturgia; mídia; adaptação.

Abstract

This article, based on an action-research methodology, seeks to discuss the way in which the languages of dramaturgy and script are conceived as media enhancing their narratives in an intermedial process, that is, a relationship between the arts, theater and television based on the children's series. “As Aventuras de Palita” created and produced in the Teatro e Intermidialiade research group at the Departamento de Artes Cênicas at the Universidade Federal do Maranhão, which will be the object of analysis in this study, with the main objective of understanding which mechanisms are used to identify and define the aspects of theatrical art, specifically in the theatrical text in intermediality and their respective possible classifications: adaptation, mediatic transposition, transformation or transmutation.

Keywords: Intermidiality; script; dramaturgy; media; adaptation.

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão. Graduado em Teatro pela UFMA. Membro do grupo de pesquisa ObEEC (UFMA/CNPq).

² Professora do Departamento de Artes Cênicas, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFMA. Pesquisadora do grupo de pesquisa CenaCorpo (UFMA).

Introdução

O projeto de pesquisa “teatro e intermedialidade: dos palcos à tela da tv, conexões entre arte e comunicação”, coordenado pela professora Michelle Cabral foi desenvolvido entre agosto de 2020 e julho de 2021. Este projeto, do qual fui bolsista PIBIC, me proporcionou um campo de pesquisa amplo, ainda que o mesmo tenha se desenvolvido em meio a uma pandemia mundial provocada pela covid-19, doença causada pelo vírus *SARS-CoV-2* ou novo coronavírus, na qual todas as medidas de proteção restringiram consideravelmente as etapas da pesquisa em questão, com reuniões via *Google Meet*.

Durante esse período, buscou-se por referências, não somente acadêmicas, mas sobretudo artísticas, que pudessem contribuir para a formação do projeto. Filmes, imagens, dramaturgias e vídeos no YouTube de espetáculos da palhaça Palita³, a principal figura por trás de todo o processo, ajudaram no desenvolvimento do projeto de pesquisa e da criação de uma série para televisão.

O objetivo do grupo de pesquisa Teatro e Intermedialidade era criar uma obra artística televisiva, mas que, no entanto, tivesse uma relação com uma peça teatral e personagens oriundos do teatro. Híbrido essas duas linguagens, teatro e televisão, daria o suporte para a pesquisa da intermedialidade. Assim, aspectos como a atuação teatral, os figurinos usados em teatro e/ou caracterização foram pensados durante a criação da série a fim de refletir sobre os resultados dessa intersecção da linguagem teatral com a teledramaturgia. Depois de um longo processo, foi definido que a série seria chamada de “As Aventuras de Palita”⁴, sendo uma produção ficcional do gênero comédia infanto-juvenil, que conta em sua primeira temporada com 5 episódios de 20 minutos, pré-produzida no final de 2020 e início de 2021, com as gravações iniciadas em junho de 2021 em que as medidas de combate ao covid-19 já estavam sendo flexibilizadas. Foi nestas “aventuras de Palita” que me aventurei pela intermedialidade entre a dramaturgia teatral e o roteiro televisivo.

³ A palhaça Palita, interpretada por Michelle Cabral, é a personagem norteadora do processo de intermedialidade, que nesta pesquisa sai da cena dos palcos de rua ou tablado e vai para as câmeras. A própria Michelle começou trabalhos curtos em vídeos como familiaridade com a linguagem, além da preparação de elenco feita de maneira online e poucas vezes presenciais, haja vista a dificuldade de se encontrar devido o aumento de casos de covid-19.

⁴ Atualmente a série “As Aventuras de Palita” se encontra em pós-produção, com previsão de exibição na TV UFMA em outubro de 2023.

Linguagens: Dramaturgia e Roteiro

Os estudos de linguagens previstos no decorrer deste artigo apontam para uma discussão no campo interdisciplinar. A dramaturgia em seu uso tradicional é um instrumento da linguagem teatral/literária que carrega o ofício de contar uma história que será representada em cena, “[...] no seu sentido mais genérico, é a técnica (ou a poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra” (PAVIS, 2008, p. 113), vem do grego *dramatourgia*, isto é, compor um drama, que neste caso são peças de teatro, retomando seu conceito original:

[...] drama vem a ser um dos gêneros da poesia descritos inicialmente na República, por Platão (2006), e classificados categoricamente na Poética, por Aristóteles (1994). Compor é um verbo da família de produzir, da criação de objetos (obras) novos, inexistentes anteriormente, que pelo ato de criação passam do não ser a ser. Tem ligação semântica com a *poiesis* grega. Encenar é por em cena, compor o espetáculo cênico (LYRIO, 2011, p. 17, grifo do autor).

De modo geral houve uma enorme mudança quanto a esses conceitos originais relacionados ao drama e a dramaturgia, dando-lhes características próprias de acordo com suas especificidades, “fugindo de sua tradicional colocação na Grécia antiga pela *Poética de Aristóteles*” sob a Lei das Três Unidades: ação, tempo e lugar, que foram sendo deixadas de lado, restando apenas a unidade da ação dramática (PALLOTINI, 1988).

Se o grego drama (ação) resultou, em inúmeras línguas europeias, no termo drama para designar a obra teatral ou dramática, ele é usado em francês apenas para qualificar um gênero em particular; o drama burguês (do século XVIII), e posteriormente o drama romântico e lírico (no século XIX) (PAVIS, 2008, p. 109).

Estas especificidades ajudam na ideia de libertação do drama em relação às três unidades, sendo que a ação adquire uma autonomia com o uso da ação dramática, que “[...] é a que provém da execução de uma vontade humana, com intenção e buscando cumprir essa intenção” (PALLOTINI, 1988, p. 7). Vale ressaltar que ao falar de ações, nos referimos às ações humanas, a todo o teatro, em total relação entre ator e personagem.

O teatro segue o fluxo e os acontecimentos históricos da humanidade desde o princípio quando o homem personifica os poderes da natureza, “[...] transformando o sol e a lua, o vento e o mar em criaturas vivas que brigam, disputam e lutam entre si [...] por meio de sacrifícios, orações, cerimônias e danças” (BERTHOLD, 2001, p. 2), narrando acontecimentos a partir do corpo.

Os cultos aos deuses na Grécia antiga eram feitos “com cantos ritmados e o coro rodeava a orchestra” (BERTHOLD, 2001, p. 104), apesar de possuir uma teatralidade não havia uma organicidade em termos de encenação, e o povo se expressava por meio de uma reunião em semicírculo; “Vem, ó Musa, unir-se ao coro sagrado! Deixa nosso cântico agradar-te e vê a multidão aqui sentada!”, conforme dito por (BERTHOLD, 2001, p. 104).

Em uma das Grandes Dionisiacas, que eram festividades públicas em culto ao deus Dionísio, de acordo com Margot Berthold (2001, p. 104) “[...]Psístrato⁵ [...] em 534 a.C, trouxe de Icária para Atenas o ator Téspis e ordenou que ele participasse da Grande Dionisiaca”. Nesta ocasião, Téspis ao se colocar à parte do coro, dá início ao que seria chamado de o trabalho do ator (BERTHOLD, 2001) e segundo Candido et al. (2014, p. 86) “[...] o teatro propriamente dito só nasceu ao se estabelecer o diálogo, quando o primeiro embrião da personagem – o corifeu – se destacou do quadro narrativo e passou a ter vida própria”.

Este feito é um dos grandes saltos evolucionários do Teatro, pois aos poucos essa linguagem deixa o ritual como centro interpretativo dando espaço também ao texto, e, assim, constituindo o drama com características próprias como o fato, o presente e a comunicação intersubjetiva (SZONDI, 2001), que mais tarde na modernidade sofreriam uma quebra e renúncia por parte dos dramaturgos.

O teatro moderno que surge a partir das problematizações da forma dramática não aparenta hesitar em reproduzir narrativas da vida tal como ela é, haja vista que esse não é o ponto da questão para traduzir histórias reais em ficção. O dramaturgo, ao escrever uma obra teatral, busca questões internas e sociais para contar sua história, que, apesar de poder trazer referências da vida real, não pode nunca esquecer que está produzindo uma obra fictícia.

No final do século XIX e início do século XX, vemos surgir uma nova linguagem, o cinema, conhecido como primeiro cinema ou cinema dos primeiros tempos. Inicialmente os filmes eram curtos de 10 a 15 minutos e com somente um corte. A preocupação não estava em contar histórias como a dramaturgia teatral, mas sim, unicamente, em representar as imagens pela câmera.

Quando as pessoas passaram a ir aos espaços destinados a exibição de filmes, os chamados “*nickelodeons*”, o cinema passou a ser mais narrativo (MORETTIN, 2009, p. 49),

⁵ “O Sagaz tirano de Atenas que promoveu o comércio e as artes e foi fundador das Panatenéias e das Grandes Dionisiacas, esforçou-se para emprestar esplendor a essas festividades públicas” BERTHOLD (2001, p. 104).

sendo popular e acessível à população em geral, e as situações se complementavam com uma linguagem simples de ser compreendida.

As salas de exibição que antes eram espaços pouco adequados, com o tempo foram se tornando em salas luxuosas destinadas a grande massa, que, após 1914, eram milhares de consumidores. A vitória dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial garantiu ao país seu status de poderio econômico mundial, refletindo nas produções e distribuições de filmes. A partir daí, o país assume o status de grande produtor de cinema.

No Brasil, o cinema teve dificuldades devido a hegemonia norte-americana, tal qual o mundo todo, pois “ao final da guerra cerca de 85% dos filmes exibidos no mundo inteiro eram americanos, refletindo um domínio que se mantém até os dias atuais” (MORETTIN, 2009, p. 52-53). Vale ressaltar que até o fim dos anos 20, a produção brasileira se constituía por documentários e reportagens, na maioria das vezes, sobre o modo de vida da burguesia branca. Houve, ainda, uma exibição de filmes de ficção que adaptavam romances e histórias criminais em filmes (MORETTIN, 2009). No entanto, experiências importantes aconteceram no Brasil, como as pornochanchadas da Atlântica e os filmes da Cinelândia.

Neste sentido, depois de todo trajeto em termos literários de escrita, têm-se aqui uma dramaturgia que foi se transformando com o passar dos tempos, abrindo espaço para o roteiro, uma outra forma de abordar narrativas. Portanto, temos um drama em que o texto teatral é a dramaturgia do teatro e o roteiro, a dramaturgia do cinema e televisão. Contudo, há uma quebra maior no que se refere a forma, já que a dramaturgia e a teledramaturgia trazem elementos diferentes na escrita, porém no que se refere a conteúdo não há grandes mudanças, haja vista que ambos confluem em alguns aspectos. Como pontua Lyrio (2010, p.18):

A arte de escrever roteiros de filmes de ficção se aproxima da arte de escrever peças de teatro, basicamente, por causa do conteúdo representado (dramático) que ambas as linguagens usam, predominantemente: atores agindo como os personagens das histórias que contam, falando e agindo por si mesmos, independentemente da intervenção de um narrador. Essa semelhança determina outra, a do formato gráfico do texto lançado no papel, dividido em rubricas e diálogos. Embora o filme de ficção não possa mais se definir exclusivamente pelo modo dramático de Aristóteles, (no sentido de teatral, gênero da poesia) de imitação do mundo ficcional, tanto no aspecto da ação de atores, que agem por si mesmos, como na forma de organização atual do texto do roteiro cinematográfico.

O teatro e o audiovisual, por exemplo, são duas linguagens que apesar de diferentes quanto a forma, podem, em um primeiro momento, serem aproximadas por um viés

dramatúrgico (KAMITA, 2011), na indicação de personagens, indicações cenográficas e construção e desenvolvimento de diálogos, aspecto em que a língua cumpre o papel de mensagem entre emissor e receptor.

Ao passar dos tempos essas mensagens são vistas por diferentes óticas, o próprio texto dramatúrgico ao longo da história sofre diversas alterações estéticas, sobretudo em sua estrutura dramática. Entretanto, alguns aspectos se tornam pertinentes e indispensáveis, como o estabelecimento de ação dramática e conflito, independente do período histórico em que a narrativa é construída e posta em representação.

Ação e conflito, dinâmicas pertinentes e fundamentais em ambas as linguagens, teatro e cinema, se desembocam à medida que a ação ligada a uma reação traduz novos conflitos e contradições (PAVIS, 2008), tendo em vista que em uma ação no teatro não pode existir erros, pois acontece em total estado de presença, enquanto no cinema esta ação é gravada, cortada e editada. Então, uma peça de teatro e um roteiro cinematográfico precisam, antes de tudo, trazer um desequilíbrio de conflitos que leve os personagens para sua resolução. Ou seja, definir teatro e cinema pelo seu texto é complexo, já que são linguagens que se evidenciam na encenação, o texto se potencializa na execução de seus conflitos e ações pré-estabelecidas onde se têm registrado o tempo, espaço, personagens, diálogos, enredo e estrutura narrativa (KAMITA, 2011).

O audiovisual antes de encontrar sua estrutura autoral utiliza-se do teatro. Quando dito isso, não é especificamente da estrutura da encenação, mas também do ator que utiliza suas técnicas teatrais no vídeo, nos textos etc. Mesmo que em um primeiro momento, o cinema e a televisão tenham buscado no teatro sua referência inicial, haja vista que o teatro foi uma arte primeira, utilizando o teatro filmado como maneira de atrair as pessoas para o seu gosto popular, aos poucos foram se estabelecendo características próprias de cada um, tanto na escrita quanto no visual.

O texto e seu tratamento crítico

Pensar as relações entre as artes é fazer um estudo semiótico de sua própria origem no campo da linguagem verbal e não verbal, uma vez que novas teorias que giram em torno da comunicação agregaram uma nova dimensão ao conceito de “texto” e ao seu tratamento crítico (PINTO, 2017).

A linguagem está agrupada com o pensamento, dado que é através deste que acontece a transferência oral ou escrita de signos: palavras, imagens, sons etc. Neste caso ocorre a reflexão sobre os possíveis meios de comunicar os fatos e acontecimentos. O texto, apesar de fundamental, não é o único responsável pelo exercício da comunicação.

No século XXI, devido ao enorme imediatismo de dar e receber respostas, a ideia de texto não parece ser muito bem-vinda pelas pessoas, pois há uma supressão do texto pela imagem. A sociedade tem acesso a diferentes culturas pelas redes sociais, à medida que cada vez menos aprecia sua própria cultura e o fato de ter acesso não significa estar ali para consumir, talvez busca apenas acelerar o processo comunicativo, tendo em vista que a comunicação tem sido praticada mais pela imagem, do que pela palavra e pela escrita:

Cada vez mais sentimos a urgência do olhar como fonte voyerística de prazer: é preciso digerir imagens rapidamente, consumir mensagens consubstanciadas em símbolos de internalização muitas vezes efêmera e de alta volatilidade disponíveis na TV, na Internet, nos jornais, etc. (OLIVEIRA, 2006, p. 17).

Muitas imagens traduzem pensamentos, e estes produzem imagens. Exemplo disso são as pinturas rupestres encontradas em cavernas datadas do período da pré-história. Por este motivo, inclusive, sabe-se que o teatro é uma linguagem tão antiga quanto a própria humanidade. Portanto, antes de entender o texto como fator fundamental na tradução de pensamento é preciso compreender que ele ocupa espaço com outros meios que são relacionados à linguagem não verbal, ou mesmo, que esses outros meios, são também “textos” à sua maneira, entendendo o “texto” não somente como palavra escrita, mas também, como escritas narrativas gestuais e visuais.

A vida humana se movimenta através da linguagem, seja ela qual for. Ela se transforma na medida em que surgem novos meios de comunicação, e as obras de artes seguem esse fluxo, não usando somente a escrita como carregamento de significados, mas todo meio de tradução do livre pensamento, haja vista que existem diversos estudos comparativos para uma mesma linguagem:

Nos estudos comparativos, partindo-se do pressuposto de que uma obra de arte é entendida como uma estrutura sígnica, os semioticistas passaram a interpretar todas as expressões artísticas como ‘textos’, independente do sistema sígnico a que pertençam. Nessa concepção, um desenho, uma dança, um filme ou uma escultura são analisados como ‘textos’ que se ‘lêem’ (PINTO, 2017, p.17).

Uma dramaturgia teatral e um roteiro televisivo ou cinematográfico são literaturas lidas sob o olhar da representação, existem duas maneiras de lê-los e analisá-los: uma leitura branca da história em um papel impresso/digital e a partir da montagem no teatro ou nas telas.

Tradicionalmente, quando se fala da estrutura de um texto, seja ele qual for, entende-se que o mesmo é composto por uma série de planos esquematizados que determinam concretizações específicas ao leitor (CANDIDO et al., 2014), com aspectos que ajudam o mesmo a entender como se constitui o objeto.

No que tange a discussões relacionadas ao teatro e o cinema, muitos aspectos presentes tanto na dramaturgia quanto no roteiro preparam não somente o leitor, mas todo um corpo de profissionais de ambas as linguagens a entenderem como se constituem as situações e o ambiente a ser posto em representação. No entanto, estes aspectos se tornam concretos mediante o ator em cena: “O cinema e o teatro apresentam muitos aspectos concretos, mas não podem, como a obra literária, apresentar diretamente aspectos psíquicos, sem recurso à mediação física do corpo, da fisionomia ou da voz” (CANDIDO et al., 2014, p. 14).

Neste caso, o cinema, bem como a literatura, também se torna realidade com o uso de imagens e palavras, pois elas podem descrever e animar ambientes, paisagens, objetos (CANDIDO et al., 2014):

No Teatro, por exemplo, não são mais as palavras que constituem os personagens e seus ambientes. São as personagens (e o mundo fictício da cena) que “absorvem as palavras do texto e passam a constituir-as, tornando-se a fonte delas” (CANDIDO et al., 2014, p. 29).

Se em um olhar semiótico as expressões artísticas são “textos”, o teatro, o cinema e a televisão, aqui referem-se a teledramaturgia⁶, são linguagens que para existirem fora do campo literário, necessitam da imagem em representação cênica, sugerindo um posicionamento crítico por parte de seus espectadores através de uma mensagem por meio de imagem. Segundo Oliveira (2006, p. 16-17):

Cada vez mais a linguagem escrita, tradicional e linear como a conhecemos, comunicadora de práticas sociais através dos mais variados tipos de discursos, cede espaço para a ‘mensagem-imagem’ – é a imagem criando/reproduzindo/comunicando valores, crenças e ideologias.

⁶ Significa a arte de escrever telenovelas ou programas de televisão ficcionais, de menor duração, seriados ou não (LYRIO, 2011, p. 18).

Entretanto, mesmo a imagem ocupando cada vez mais espaços nas sociedades, o texto escrito possui um valor significativo histórico. Com ele é possível entender as festividades gregas que levaram ao surgimento do teatro como teoria e prática, e a dramaturgia como um documento histórico de comportamento social e cultural, e, sobretudo, dos embates políticos de um determinado povo como os textos de Brecht com o seu teatro épico.

Ao analisar o texto de teatro como um documento sobre fatos históricos, dá-se a possibilidade de produção de sentido por uma organização de fatos reais, não somente ficcionais, isto dependendo da maneira de como quem escreve formata o texto, pois a construção dos sentidos no texto, de acordo com Koch (1995, p. 13) “depende, em grande parte, da forma como o usuário o organiza linguisticamente”.

Portanto, sabendo do poder que o texto-escrito, bem como o texto-imagem têm sobre as sociedades em geral, ao escrever uma dramaturgia e um roteiro interrelacionando as linguagens, é possível chegar a novos significados não antes vistos. Não que uma linguagem não seja única em seu estabelecimento de conflitos e ações, mas que ao utilizar outros meios de comunicação, novas potências podem ser encontradas, porque o próprio teatro contemporâneo e a imagem do audiovisual se aproximam muito no aspecto do uso das imagens.

Do pré-texto ao novo texto

Um texto analisado a partir de seu contexto histórico-social, evidencia um novo tratamento quanto a sua enunciação, é através de uma análise mais profunda que advém os verdadeiros significados por trás de um discurso ou de uma narrativa.

A análise do discurso nos permite mais que ler um texto. Ela proporciona uma visão social e histórica do que está sendo mencionado e, além disso, compreender o papel do sujeito, do eu e do outro no discurso. (SOARES et al., 2019, p. 80).

Neste caso, ao ler um texto é preciso compreender além do que está nas linhas e nas palavras vistas a olho nu, é necessário compreender o papel de quem o concebeu e sob qual prisma é colocada determinada obra para apreciação estética, pois ela carrega sentidos seja do autor, ou do contexto histórico, político, social, cultural, tanto nas personagens quanto nas rubricas, independente da linguagem que é produzida a obra.

Não é de maneira alguma colocar o espectador em um lugar de obrigação de que para entender uma narrativa em nova linguagem, é necessário analisá-la em sua forma anterior, mas de tornar-se uma oportunidade ver mais de um sentido para aquela mesma obra.

É através da codificação e decodificação de um texto que se pode analisar o discurso que está por trás dele, avaliando os dados e a forma em que a língua está sendo empregada, podendo registrar desde as emoções de um poeta até as problemáticas do cotidiano (SOARES et al., 2019, p. 79).

Um dramaturgo ou roteirista sempre em suas obras estão passando uma mensagem, muitas vezes não vistas de primeira, ou talvez o entendimento só se dá a partir de uma interpretação do texto por parte de um diretor e de sentido por parte dos atores em cena que antes de levar ao público a mensagem, passam por um processo de decupagem de cenas em roteiros cinematográfico e/ou televisivos, para que nada de importante fique de fora

A partir desses recursos é possível compreender os códigos por trás do texto, ou chegar a novas conclusões e sentidos que nem mesmo o autor desejou salientar, pois está se trabalhando com a subjetividade de quem produz e quem recebe, cabendo ao texto suas diversas possibilidades interpretativas, no entanto, um estudo de produção da obra em análise se faz necessário para a não total fuga de sentido em respeito a quem as escreveu.

Não tem como produzir uma obra que retrata o período da Segunda Guerra Mundial e as terríveis práticas nazistas sem um estudo preciso desse período histórico, por exemplo, não somente por uma questão de compreensão do texto para si, mas para uma melhor transmissão de mensagens para os receptores, isso nas linguagens que trabalham com atores em cena. Uma análise de discurso, neste caso, é indispensável, no campo acadêmico, por exemplo, de acordo com (SOARES et al., 2019, p. 79) “é uma disciplina que procura pensar a relação entre um lugar social e uma certa organização textual”.

Portanto, um texto tem como pré-texto sua análise por meio da decodificação do que está sendo dito em sua narrativa, tanto na dramaturgia quanto no roteiro, chegando a novas conclusões e novas construções de sentidos, não exatamente uma análise aprofundada do contexto histórico, mas encontrar nestas histórias instrumentos facilitadores que ajudam os intérpretes e diretores a transmitir as mensagens, seja uma piada boba ou um fato do que aconteceu no passado.

Intermedialidade – o texto dos palcos à TV

Compreender a relação de um roteiro teatral e sua transição para o audiovisual se faz necessário para estabelecer a conexão de intermedialidade existente entre teatro e televisão. Dentro dos estudos de intermedialidade, Rajewski (2012) propôs três “subcategorias” de análise ou “grupos de fenômenos”. De maneira condensada e a partir de observações de Claus Cluver (2012), aqui estão elas: a combinação de mídias, referências intermediáticas e a transposição midiática.

Cada uma dessas subcategorias apresentam um lugar a qual se encontra determinada obra de arte e mídias⁷, isto de maneira individual. A obra de arte, por sua vez pode ser concebida como mídia à medida em que a intermedialidade é encontrada em diversas atividades culturais a qual chamamos de arte, em diversas culturas e épocas (CLUVER, 2012).

Para entender “combinação de mídias”, é importante nos depararmos com dois conceitos, o primeiro é plurimedialidade que “se refere à presença de várias mídias dentro de uma mídia como o cinema ou a ópera” (CLUVER, 2012, p. 15), e o segundo multimidialidade que “seria a presença de várias mídias diferentes dentro de um texto individual.” (CLUVER, 2012, p. 15), sendo que a mídia mais envolvida em tais combinações, é a verbal, que faz parte das mídias plurimidiáticas, incluindo a televisão e o rádio. Em termos concretos, seria a mescla de mídias.

Entendendo que o conceito de mídia, Cluver (2012) permite pensarmos o teatro como plurimidiático visto que em seu fazer congrega diferentes mídias. Tem-se aqui, alguns exemplos, além do teatro, o filme, a ópera, dentre outros (RAJEWSKI, 2012). Essas mídias, se colocadas em outras perspectivas, podem alcançar novos formatos distintos, como o teatro e o uso de projeção de imagens dividindo a cena com os atores, por exemplo. Cada mídia em seu lugar pode proporcionar um jogo de interação, sobre isso, pode-se afirmar que: “[...] as várias formas de articulação midiática apresentam-se todas na sua materialidade, para a constituição e significado da encenação inteira” (RAJEWSKI, 2012, p. 60).

Existe um jogo acontecendo quando há a combinação de mídias buscando pôr em prática o conceito básico de intermedialidade que seria o entrecruzamento de fronteiras (CLUVER,

⁷ O conceito de mídia aqui adotado, é o “que transmite para e entre seres humanos um signo (ou um complexo sígnico) repleto de significado, com o auxílio de transmissores apropriados” (CLÜVER, 2012, p. 9, APUD, GHIRARDI; RAJEWSKI; DINIZ, 2020, p.17).

2012), por exemplo, a combinação de título-imagem. Segundo reitera Cluver (2012, p. 15) “[...] a função de títulos é crucial na criação de sentido para imagens de todos os tipos, desde a fotografia documento até pinturas surrealistas e não-figurativas.”

A outra subcategoria é “referências intermediáticas”, neste caso, um texto de uma mídia determinada pode vir a ter alusão a outro texto de outra mídia. Conforme Cluver (2012, p. 17), estes textos “citam ou evocam de maneiras muito variadas e pelos mesmos diversos motivos e objetivos, textos específicos ou qualidades genéricas de uma outra mídia”, sendo este uma mídia plurimidiática, portanto, este fenômeno, denominado também de interxtualidade, é muito comum e está presente em grande parte das produções. Uma pintura pode conter referências e alusões a filmes, pintores, textos literários e etc., por exemplo.

Uma dada pintura foto-realista afigura-se mais um ‘jogar com’ o que um cruzar as fronteiras midiáticas, sem prejuízo do sistema ao qual ela remete: a pintura foto-realista constitui-se então em relação à fotografia e se mostra para nós ‘feito fotografia’, a despeito de permanecer pintura. Este efeito, porém, decorre do fato de que a pintura alude a outro sistema midiático: com recurso aos meios e instrumentos exclusivos de uma mídia, realiza-se a tematização, a evocação [...] (RAJEWSKI, 2012, p. 62).

A depender de como essas relações intermediáticas são postas na representação, elas não alcançam um grau de estabilidade quanto aos seus conceitos, pois “ora põe à vista uma síntese ou fusão de modos diferentes de articulação midiática, ora apresenta-nos um ‘entre-lugar’ oscilante, algo que se situa realmente *entre* duas ou mais formas midiáticas” (RAJEWSKI, 2012, p. 63, grifo do autor).

Existe nesta categoria um lugar delimitado, por mais que venham a ter “imitações” em determinados momentos, essas delimitações acontecem perante suas próprias possibilidades (CLUVER, 2012), por exemplo, o cinema que pode atribuir um momento ou outras técnicas e convenções de uma obra teatral, mas em momento algum poderá se converter em teatro, pois perderá o seu lugar de cinema ou vice-versa.

A terceira subcategoria é “transposição midiática”, ela implica numa concepção “genética” do conceito de intermedialidade relacionada a uma transformação de configuração midiática definida (RAJEWSKI, 2012). Trata-se, para Cluver (2012, p. 18), de “transformar um texto composto em uma mídia, em outra mídia de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia”, o jogo não está no “entre-lugar”, mas sim a um novo espaço de configuração intermediática.

Este conceito de transposição midiática de acordo com Cluver (2012, p. 18, grifo do autor) “aplica-se claramente ao processo que chamamos de **adaptação**, normalmente para uma mídia plurimidiática (romance para o cinema, peça teatral para a ópera, conto de fadas para o balé, etc.)”. Se em determinado caso o autor quiser, em sua escrita, manter múltiplos aspectos ou uma totalidade do texto-fonte na obra adaptada haverá conflitos de identificação de linguagem. A seguir um conceito ainda mais profundo sobre adaptação:

Transposição ou transformação de uma obra, de um gênero em outro (de um romance numa peça, por exemplo). A adaptação (ou dramatização) tem por objeto os conteúdos narrativos (a narrativa, a fábula) que são mantidos (mais ou menos fielmente, com diferenças às vezes consideráveis), enquanto a estrutura discursiva conhece uma transformação radical, principalmente pelo fato da passagem a um dispositivo de enunciação inteiramente diferente (PAVIS, 2008, p. 10).

Contudo, pode haver adaptações de um romance para o cinema, ou teatro para novela, etc., são inúmeras possibilidades que esta categoria pode ser agregada à análise discursiva ou à prática, podendo ocorrer uma mudança considerável ou não tão perceptível em termos narrativos, mas com certeza em estética isso é um fato.

A intermidialidade em “As Aventuras de Palita”⁸

Duas pesquisas relacionadas a intermidialidade foram feitas durante a produção da série, uma intitulada “Do Palco para a TV: Procedimentos de atuação e intermidialidade entre teatro e a linguagem audiovisual” e o outro “Dramaturgia e Intermidialidade: do texto teatral a linguagem da TV” ambas feitas por dois discentes, um do curso de Teatro, que sou eu, e outro do curso de Comunicação social: Rádio e TV, da UFMA, sob orientação da professora Dra. Michelle Cabral.

A primeira pesquisa buscou investigar os aspectos presentes na atuação do campo teatral em um deslocamento para atuação na televisão mediados pelo aparato tecnológico, reunindo no projeto atores e atrizes de teatro sem ou com pouca experiência em atuação de séries de televisão, investigando a inter-relação entre as duas artes. Refletir a relação entre as artes requer um processo extremamente necessário à medida em que essa análise antecede qualquer estudo de

⁸ As Aventuras de Palita é uma série ficcional do gênero comédia infanto-juvenil, que conta em sua primeira temporada com 5 episódios de 20 minutos, pré-produzida no final de 2020 e início de 2021, com uma equipe composta por profissionais maranhenses.

relação entre as mídias, e este processo é tão importante quanto os resultados dos estudos que se remetem a intermedialidade.

A segunda pesquisa visava analisar a *transformação*⁹ do texto dramaturgício para o roteiro em sua composição a adaptação, comparando as duas linguagens em suas características investigando os “meios” ou as “mídias” pelo qual o texto teatral se comunica, utilizando as dramaturgias teatrais da personagem Palita, para incorporar na série.

As abordagens feitas para descrever as características de um personagem na obra “As Aventuras de Palita” foram escolher personagens tipos que pudessem compor a narrativa, não apenas buscando comicidade, mas dialogando com os conflitos que foram criados para ajudar a protagonista na descoberta de seu destino.

Apesar de que em um primeiro momento pesquisei intermedialidade no campo da atuação, durante o processo estive presente na escrita do roteiro também, junto com o outro bolsista PIBIC, com isso, foi feita uma análise das dramaturgias da personagem Palita no teatro, buscando referências para utilizar no roteiro, a dramaturgia neste caso, ocupa o lugar de fonte do novo texto na outra mídia (CLUVER, 2012), esse processo é “obrigatoriamente intermediário” (RAJEWSKI apud CLUVER, 2012, p. 18).

No Teatro, a Palita tem como grande amiga a palhaça Miss Banana, interpretada pela atriz Diana Mattos, e como grande parceiro de cena o Jack Jones, interpretado pelo ator Ricardo Torres, personagens estes que também ganham vida e espaço na linguagem televisiva, trazendo novas características para construção de uma narrativa coesa com os conflitos pré-estabelecidos na sala de roteiro, e para além disso novos personagens entraram para enriquecer a história no audiovisual.

Os espaços de gravação, para além do circo de lona, foram reinventados para série; entre casas, ruas e lugares em construção, foram construídos cenários e posto objetos criados pela direção de arte, bem como figurinos coloridos, atores e atrizes que marcam a diversidade do povo maranhense.

⁹ A palavra “transformação” é utilizada aqui apenas em um primeiro momento para explicitar de modo vago o que foi feito na mudança de texto da dramaturgia para o roteiro. Os conceitos adotados para este processo serão dados nas próximas páginas.

Figura 1 - Bastidores de gravação no circo (arquivos em drive)



Fonte: Arquivos pessoais, 2020.

Figura 2 - Gravação no calabouço (arquivos em drive)



Fonte: Arquivos pessoais, 2020.

O circo e a rua são espaços tradicionais de apresentações da Palita no campo teatral, por isso foram trazidos para a estética da série em audiovisual, buscando relações entre ambas as artes. Segundo Moser (2006, p. 42) “a relação entre as artes, por implicação, comporta sempre, também, questões intermediáticas, mesmo que estas não sejam assim explicitadas, considerando-se que toda arte inclui a ‘midialidade’”.

Figura 3 - Gravação no quintal de casa (arquivos em drive)



Fonte: Arquivos pessoais, 2021.

Vale ressaltar que a intermedialidade em “As Aventuras de Palita” não está somente nas analogias entre textos teatrais e roteiro televisivo. Encontra-se, também, na relação tempo-espacial, já que em toda e qualquer mídia podemos identificar dimensões de tempo e de espaço (CLUVER, 2012), na ideia de emissão e recepção de signos que podem ser recebidos de formas diferentes por quem os acessa fornecendo diferentes interpretações, e nos conflitos que não são fixos, nem impermeáveis na história do arco-dramático da personagem, mas que se modificam na mudança de linguagem, nesse caso do teatro para a televisão.

Assim, são adotados na série pequenos conflitos que mudam no decorrer dos episódios em prol de um conflito maior, maquiagens diferenciadas entre os personagens de palhaços com cores fortes e vibrantes, e gestos que continuam grandes devido a comicidade que a história pede em uma natureza seriado-televisiva, que neste caso não está mais restrito as unidades de tempo e espaço dos episódios, mas ampliado à dimensão narrativa da temporada (SILVA, 2019), como um processo de exibição, e não de apresentação, como no teatro.

Figura 4 - Atores gravando no circo D’Kids (arquivos em drive)



Fonte: Arquivos pessoais, 2021.

Transmutação ou transformação? (Da dramaturgia ao roteiro)

Não é incorreto utilizar a palavra “transformar” para se referir a obras de artes que partem de uma linguagem para outra, porque isso é inerente a qualquer processo de adaptação. Estas obras passam pelo processo de transformação à medida que passam pelo processo de reconfiguração midiática.

Em “As Aventuras de Palita”, os roteiros foram escritos levando em consideração a narrativa por trás da maquiagem, do figurino, da máscara, neste caso, refere-se ao nariz, todo o componente de caracterização da Palita, sem deixar de pensar em seus trejeitos e expressividade no palco, transformando-os em matérias fundamentais na série.

Se no teatro e no circo tudo se expande, no audiovisual tudo se torna pequeno diante da grande tela da TV ou do cinema. O roteiro da série, além de ser escrito levando em conta os textos literários/dramatúrgico, também foi pensado a partir da atuação dos atores, levando em conta um lugar de pesquisa da historicidade por trás daquela personagem, pois não se cria algo novo, mas reinventa-se em uma outra perspectiva.

Mas uma outra palavra entrou para os debates de intermedialidade, sobretudo referentes aos estudos de linguística, que é a de “transmutação” pois como afirma Cluver (2012, p. 19) “existe casos que podemos considerar como recriações na mídia verbal de textos compostos em outra mídia”. Desta maneira pode-se dizer sobre determinado texto que está fora da sua linguagem de “origem” que:

Trata-se, por transmutação (e não mais somente por transformação), de fazer surgir um novo estado filosófico da matéria lingüística, esse estado inaudito, esse metal incandescente, fora da origem e fora de comunicação, é então coisa de linguagem e não uma linguagem, fosse esta desligada, imitada, ironizada (BARTHES, 2013, p. 39, apud PINTO, 2017, p. 16).

A tradução intersemiótica ou transmutação se encaixa dentro da categoria “transposição midiática” ou “adaptação”¹⁰ pois está aqui concomitantemente sob condição de correlações entre as duas mídias teatro e televisão. É provável, também neste caso, consultar a fonte que foi utilizada para o processo de adaptação. Os personagens reescritos na série, Jack Jones, Palita e Miss Banana, possuem vidas próprias por meio da interpretação dos atores que necessitam de

¹⁰ Conferir tópico “**Intermedialidade – o texto dos palcos à TV**”, a partir da página 11.

uma reflexão de suas vivências em ambas as mídias, principalmente pelo fato de que a atuação é feita pelos mesmos atores, tanto no teatro quanto na televisão.

No processo de produção, há um comportamento de respeito para com os atores e a autora dos textos em teatro de perguntar como eles veem suas criações, pois não se busca nesta adaptação uma total configuração em termos de transmutação da totalidade da obra, mas detalhes que podem ser potencializados e transformados em novos conflitos e novas ações a medida em que a história contada é diferente do que é visto nos textos literários já mencionados acima, compreender esta categoria e a forma que ela interpõe aqui seu lugar de investigação, é de suma importância, observemos a seguir:

[...] transposição midiática, implica uma concepção “genética” de intermedialidade, orientada relativamente ao processo de produção. Nesse caso, a qualidade intermediária – o critério de cruzamento de fronteiras midiáticas – relaciona-se à maneira com que uma configuração midiática vem ao mundo, ou seja, relaciona-se à transformação de uma configuração midiática definida (um texto, um filme, etc...) ou de seu substrato noutra mídia. (RAJEWSKI, 2012, p. 59)

Quando Rajewski usa “ou de seu substrato noutra mídia” parece coeso pegar essa informação e trazer para análise sobre intermedialidade em relação ao que acontece nos personagens que norteiam a história da Palita nessa configuração de uma mídia para outra, pois evidencia as diversas possibilidades de materialidades que um personagem pode vir a ter para além da linguagem do texto-fonte, ou seja, o teatro, contando novas outras histórias na outra mídia, sendo a televisão.

Portanto, ao falar de materiais de possibilidades, me refiro ao que não foi contado no teatro, mas que pode ser uma grande potência na série, por exemplo o irmão de Jack Jones, o James Jones, ou a mãe de Palita, incorporados nos roteiros como histórias criadas para trazer novos significados nessas tramas, histórias que não precisamente deviam ser contadas na dramaturgia teatral dos espetáculos apresentados, pois não é justo cobrar do Teatro uma universalização das histórias, não compreende a ele um meio mais apropriado para investigar as zonas obscuras como no romance (CANDIDO et al., 2014) e no cinema que tem o uso narrativo tão objetivamente instaurados em sua cerne.

No caso de transmutação, ou a também chamada tradução intersemiótica, existe o que Cluver (2012, p. 19) considera como “uma substituição total, utilizando as possibilidades na nova língua para reproduzir o sentido e os efeitos do texto fonte”, e a análise do chamado texto

originário ou texto fonte é imprescindível para essa discussão, caso o receptor ou o pesquisador deseja entender quais aspectos e signos foram preservados do texto verbal para o não verbal ou vice-versa. Se pode dizer ainda que:

[...] só podemos ler o texto verbal como ‘tradução’ se verificamos a relação olhando o original ou uma reprodução (ou pelo menos consultando a nossa memória). Ao contrário da tradução interlinguística, esse tipo de transposição, lido como tal, não funciona como substituto do texto-fonte: a função primária, para o leitor, parece ser a exploração das possibilidades e das limitações do processo, que deve resultar num reconhecimento das diferenças midiáticas mais do que das semelhanças (CLUVER, 2012, p. 19).

Entretanto, essa determinação parte unicamente da decisão do leitor de buscar as relações entre as artes, até mesmo quando ocorre o processo de “referências intermediárias” em outras mídias quando em uma música ou filme ou peça de teatro, ocorre a indicação ou convidam o seu público a conhecer a fonte da citação.

Por falar em peça do teatro, as dramaturgias “O piquenique” ou “Palita arruaçando” são uma fonte de análise para as discussões de intermedialidade neste artigo. Porém essa análise foi feita assistindo estes espetáculos no YouTube, além de ler as dramaturgias que se dão como um roteiro de ação, devido a impossibilidade de fazer e assistir teatro presencial, porque o projeto foi durante o surto de covid-19. No entanto não se sabe se essa análise foi bem construída pois o seu acontecimento foi vivenciado em tela ou *in vitro* como já discutia Jorge Dubatti em seu famoso livro “O teatro dos mortos”, o mesmo afirma que o teatro não pode ser enlatado (DUBATTI, 2016):

Nesse sentido, aquilo que se enlata em gravações, filmagens transmissões via internet et. É informação sobre o acontecimento, não o acontecimento em si mesmo. E, portanto, já não é teatro, essa zona de experiência territorial, incapturável, imprevisível, efêmera e aurática que o constitui (DUBATTI, 2016, p. 129).

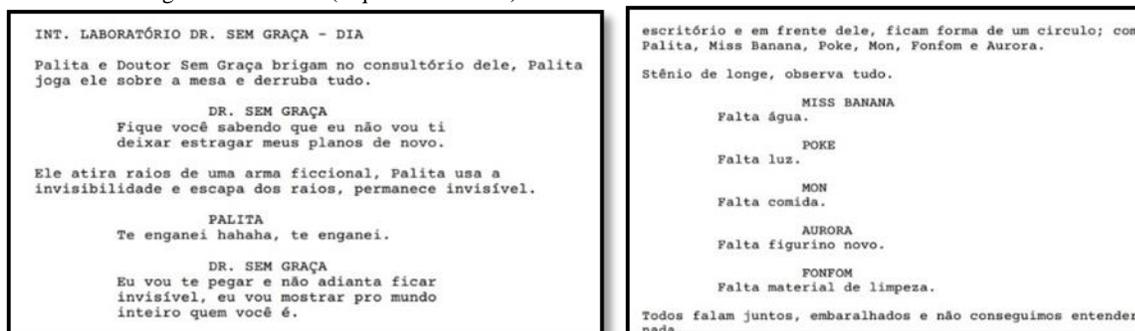
Existe nessa discussão uma reflexão que abrange uma associação ontológica ao relacionamento primário ou primitivo de interações humanas, diferentemente do que acontece numa situação tecnovivial, pois neste caso “implica uma organização da experiência determinada pelo formato tecnológico” (DUBATTI, 2016, p. 130).

Não é errado o teatro usar tecnologias em sua produção, o mesmo pode usar referências e instrumentos utilizados pelo cinema, rádio, televisão (DUBATTI, 2006), mas a partir do momento

que ele passa a ser feito na televisão ou cinema, ocorre o efeito de “transmutação”, pois há uma mudança de linguagem se houver tradução de signos.

Entretanto, ao utilizar instrumentos de outras mídias dentro do texto e da encenação, o teatro faz jus ao conceito de “combinação de mídias”, uma das categorias de discussão de intermedialidade que a Irina Rajewski propõe, quando o mesmo cita um filme e introduz uma tela de TV ou imagem projetada como no cinema, neste sentido não há “transmutação” ou “tradução intersemiótica”.

Figura 5 - Roteiros (arquivos em drive).



Arquivos pessoais, 2022.

Na série, outros personagens foram introduzidos, observem as cenas acima. Juntam-se aos três que já existiam no teatro, os seguintes personagens: Doutor sem Graça, Madame Passarela e James Jones (vilões), Poke, Mon e Fonfom (família de palhaços), Guto e Cristal (Trapezista e bailarina), além de outras participações especiais como Tácito Borrvalho interpretando o prefeito da cidade. Esses personagens carregam a função de trazer para a proposta em audiovisual, originalidade e uma estrutura de conflitos coesa, pois cria-se uma nova estrutura com a mudança de mídia.

Figura 6 - Dramaturgia (arquivos em drive)

Fragmento 1:

- Palita Presepada dorme em sua cama. Surge a personagem "Rádio Despertador". Ele toca.

R. Despertador – Trim, trim, trim!

Palita se remexe, resmunga e não acorda.

R. Despertador – (Toca cada vez mais alto e irritado) Acorda Palita! Acorda, acorda, acordaaaaa!

Palita – (pequena acrobacia caindo da cama) Tá bom, tá bom, já sei, é hora de acordar... Trabalhar, trabalhar, resmunga. Vai levantando. Olha a plateia, se anima.

Palita – Sabe o que é bom para começar o dia? Música!

Fonte: Arquivos pessoais, 2022.

Figura 7 - roteiro (arquivos em drive)

Palita começa a se remexer diante de todos como se alguém tivesse a cutucando, respira fundo em frente ao trapézio, coloca uma das mãos no equipamento e sente uma cutucada forte nas suas costas.

PALITA
Não, agora não, não, tá tão legal.

FLASHS entre a imagem amarelada, um pouco esbranquiçada e outra imagem colorida de Palita deitada num quartinho. Mãos de Fonfom cutucando ela.

PALITA
Só mais cinco minutos mãe.

Palita coloca a segunda mão no equipamento.

FONFOM(O.S.)
Acorda Palita!!!

Fonte: Arquivos pessoais, 2022.

Um outro ponto importante é trazer para a série situações comuns dos espetáculos da Palita em teatro, sendo que a proposta não é copiar, mas usar como referência. Observe que nas imagens acima, na figura (6) Palita é acordada pelo personagem “rádio despertador”. Uma cena cômica, que de acordo com a indicação da dramaturgia, só é possível ver ela sendo acordada. Na adaptação, essa cena ganha um formato em que a Palita é acordada pela Fonfom, com uma transição de cenas entre sonho e realidade. É possível ver as duas imagens em uma mesma cena, já que o seriado em televisão proporciona essa possibilidade.

Neste sentido, cabe então ser utilizada a subcategoria “transposição midiática” como conceituação para o processo de intermedialidade entre a dramaturgia teatral da Palita e a série de Televisão “As Aventuras de Palita” em que o novo texto “retém elementos do texto-fonte” (CLUVER, 2012, p. 18). Por isso, é importante observar o seguinte exemplo:

Figura 6 - Começo do texto teatral “palita arruaçando” (arquivos em drive)

**PALITA ARRUAÇANDO
ROTEIRO CIRCENSE PARA RUA**

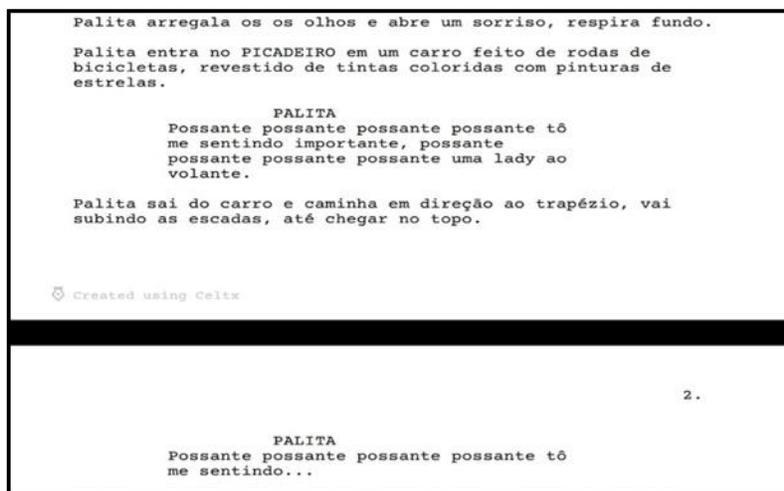
- Palita chega de “carro” ao local da apresentação (praça ou similar). O carro é um quadriciclo no qual a palhaça chega “tirando onda de madame” (sonoplastia: música de chegada (uma lady ao volante) é cantada ao vivo animando o público a cantar junto.

- Após exibir-se numa volta majestosa, determinando o espaço da roda, o carro começa a falhar (sonoplastia de motor falhando). O carro é “estacionado de lado ao fundo da roda determinando a “semi-frontalidade” do espaço.

- Palita demonstra aborrecimento, faz uma vistoria no carro, reclama que ainda não terminou de pagar os boletos... por fim, pede ajuda de alguém do público que entenda de carros. (poderá haver nesse momento, sonoplastia de motor falhando). Em parceria com o espectador chega a conclusão de que não colocou gasolina.

Fonte: Arquivos pessoais, 2022

Figura 7 - Começo do roteiro da série “As Aventuras de Palita” (arquivos em drive)



Fonte: Arquivos pessoais, 2022.

A Palita no espetáculo entra cantando a música “uma lady ao volante”, dirigindo um carro, o mesmo número é colocado na primeira cena do primeiro episódio da série. O carro introduzido em cena leva palita pronta para levar alegria, na dramaturgia ele se aborrece por problemas técnicos nos veículos e na série ela está sonhando com a oportunidade de ter um número seu no circo.

O carro é usado no contexto da série para atrair o público infanto-juvenil que já haviam assistido o espetáculo de teatro ocasionando um ambiente de familiaridade com a obra. Na dramaturgia esse veículo com problemas técnicos é adotado como um endeusamento da palhaça Palita com o seu espaço já conquistado, no roteiro o carro é posto como um meio a realização de Palita que precisa ainda conquistar o seu número no circo, por isso é um sonho, e logo em seguida ela é acordada.

O carro em cena na Grécia antiga era como uma maneira de dá ao deus um poder de superioridade em relação ao povo. Segundo Margot Berthold (2001, p. 104, grifo do autor): “O clímax dessa procissão era o carro festivo do deus puxado por dois sátiros, uma espécie de barca sobre rodas (*carrus navalis*), que carregava a imagem do deus ou, em seu lugar, um ator coroado de folhas de videira”.

Veja que se tem aqui 3 sentidos dados a um mesmo objeto no ritual teatral, na dramaturgia teatral e em um roteiro de série de TV. Portanto, além de elementos do “Texto-

fonte” incorporados na nova mídia, ele possui também um contexto histórico que ajuda a exemplificar como a Palita pode ser introduzida na narrativa em diferentes sentidos.

Mas em termos literários de dramaturgia, algumas outras referências intermidiáticas, abordando uma outra categoria de intermedialidade proposta por Rajewski são utilizadas para remeter a características e história do teatro, como a introdução dos personagens Jack Jones e Miss Banana. Jack Jones no teatro é dono do circo e chefe da Palita e Miss Banana é amiga da Palita e também bastante vaidosa. Neste caso, ambos contextos estão presentes no texto e na encenação teatral e também na série.

Conclusão

O processo de escrita da série foi marcado por dificuldades e em estado de isolamento, com cada um dos três roteiristas produzindo de suas respectivas casas, e o cansaço mental provocado pela gravidade do covid-19 dificultando a mente de criar situações engraçadas e fantasiosas para uma série que tem como o público infantil o seu principal foco, a série teve 8 roteiros que ao longo das filmagens foram se transformando em quatro roteiros, sendo o último dividido em duas partes.

Ao escrever os roteiros da série, ainda que carregados de elementos das dramaturgias de teatro, novos personagens, histórias e contextos foram inventados e reintegrados a história da Palita para alcançar significados que não estão presentes na dramaturgia. Os conflitos foram redirecionados proporcionando novas ações que ajudassem a protagonista a concluir seu arco dramático, trazendo diversos significados em contextos intertextuais:

As análises sobre transposição intersemiótica, por se tratarem de traduções de uma linguagem para outra, podem abarcar direta ou indiretamente mais de uma mídia. São diversas as possibilidades de comunicação e representação entre os sistemas sónicos, bem como dos códigos associados, que lançam continuamente questões sobre a base comparativa e as relações analógicas nas funções e nos efeitos dos meios analisados (PINTO, 2017, p. 17).

No entanto, durante a escrita dos roteiros, talvez integrar analogias das peças de teatro, já que a adaptação não partiu de uma peça teatral em específico, não era a maior preocupação, a própria relação de intermedialidade pela relação entre as artes estava estabelecido, os personagens e o ambiente circense traziam este conceito, a atenção maior estava no tempo de duração e em manter a série toda coesa contendo conexões entre os episódios.

Como expectativa, a série vai ao ar em outubro de 2023 na TV UFMA, sendo cada episódio tendo duração de 20 minutos, uma grande oportunidade para o telespectador, que antes estava como espectador, ver a Palita por um outro olhar, o da câmera, além de conhecer novos personagens que ajudarão o público em geral entender quem é essa palhaça, que dos palcos, agora irá ir a TV.

Referências

BARBERO, Martín Jesus. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultural e hegemonia; Prefácio de Néstor García Canclini; tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro.** Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia, - São Paulo: Perspectiva, 2001.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção.** 13 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. – (coleção debates;1/ dirigida por J. Guinsburg).

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. **PÓS:** Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, p. 8-23, 2012.

CRUZ, Luiz Gustavo Françoso Pereira da. **Dogville, de Lars von Trier, e a utilização da obra de Brecht como modelo.** 2011. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Disponível em: [Dogville, de Lars von Trier, e a utilização da obra de Brecht como modelo \(usp.br\)](http://www.usp.br).

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem:** uma história do olhar no ocidente. Tradução de Guilherme Teixeira. – Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos:** introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.2016

GHIRARDI, Ana Luiza Ramazzina; RAJEWSKY, Irina; DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Intermedialidade e referências intermediáticas: uma introdução. **Revista Letras Raras**, v. 9, n.3, 2020.

KAMITA, Rosana. Dramaturgia: Literatura, Cinema e Teatro. **XII Congresso Internacional da ABRALIC** Centro, Centros – Ética, Estética. 2011. Disponível: [Microsoft Word - TC0229-1.rtf \(abralic.org.br\)](#). Acesso em: 11 mai. 2023.

KOCH, Ingedore. O texto: construção de sentidos. **Organon**, v. 9, n. 23, 1995.

LYRIO, Roberto. **A dramaturgia como ferramenta de análise fílmica**. 2011. Tese de Doutorado. Tese de Doutorado, UFBA, Salvador. Disponível em: [Universidade Federal da Bahia: A dramaturgia como ferramenta de análise fílmica \(ufba.br\)](#).

MORETTIN, Eduardo. Uma história do cinema: movimentos, gêneros e diretores. **Caderno do Cinema do Professor**, 2, São Paulo, Governo do Estado de São Paulo, p. 45-71, 2009. Disponível em: . Acesso em: 02 dez. 2019.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. **Aletria: Revista de estudos de literatura**, v. 14, n. 2, p. 42-65, 2006.

OLIVEIRA, Sara. Texto visual e leitura crítica: o dito, o omitido, o sugerido. **Linguagem & Ensino**, v. 9, n. 1, 2006, p. 15-40.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. Editora Atica, 1988.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, 3. Ed – São Paulo; Perspectiva, 2008.

PINTO, Fernanda Paixão Araújo. Intermedialidade e uma aproximação interdisciplinar entre literatura e videoarte. **Pontos de Interrogação—Revista de Crítica Cultural**, v. 7, n. 1,

p. 13-32, 2017.

RANCIÈRE, Jacques, 1940 – **O destino das imagens**. Tradução Mônica Costa Netto; Organização Tadeu Capistrano. – Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RAJEWSKY, I. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, T.F.N.; VIEIRA, A.S. (orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2**. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012, p. 51-74.

SÃO PAULO, Secretaria de Estado da Educação. **Caderno de cinema do professor: dois / Secretaria da Educação, Fundação para o Desenvolvimento da Educação**; organização, Devanil Tozzi ... [e outros]. - São Paulo : FDE, 2009. 96 p. : il.

SILVA, Tiago Malafaia Marques da. **A intermedialidade entre Teatro e Cinema na obra de Alejandro Jodorowsky**. 2019. Tese de Doutorado. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/91699>.

SOARES, Carla Barcelos Nogueira et al. Texto e (Pre) Texto na Análise do Discurso. **Revista Augustus**, v. 24, n. 47, p. 77-91, 2019.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Título original: *Theorie des modernen Dramas 1880-1950*. Tradução: Luiz Sérgio Repa, São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, p. 184.